

Nr. 9. **Kraków, Wrzesień 1920.** **Rok III.**

WYCHODZI Z POCZĄTKIEM KAŻDEGO MIESIĄCA. — PRZEDPŁATA ROCZNA WYNOSI MAREK 60·—, DOLARÓW 8·—.
CENA OGŁOSZEŃ WYNOSI MAREK 1·— ZA WIERSZ PETITOWY JEDNOŁAMOWY, ZA KAŻDY RAZ ZAMIESZCZENIA.
Wszelką korespondencyę i przesyłki przedpłaty adresować należy:
ROMAN FEREK, KRAKÓW, UL. ŚW. TOMASZA L. 35, „GŁOS NARODU".
Zastępstwo na Stany Zjednoczone i Kanadę: POLISH NEWS AGENCY 26 Newark Ave., Jersey City, N. J.

„Cudze chwalicie"...

Pod powyższym tytułem zamieściła „Gazeta kościelna" z dn. 1 czerwca b. r. artykuł nieznanego bliżej z nazwiska autora, omawiający dyskusję na temat „unarodowienia" liturgji, prowadzoną w wiedeńskim piśmie „Korrespondenzblatt für den katholischen Klerus", przez X. Dra Fr. Schuberta.

Sam temat „unarodowienia" liturgii, przechodzi kompetencję naszego pisma, ale że wkracza on także w zakres Muzyki kościelnej i jest w tym wypadku omawianym, wypada więc i nam go przestudjować.

Autor artykułu „Cudze chwalicie", nie pisze na podstawie swego doświadczenia, interesuje się tylko zdaniem X. Szuberta, uwagi zaś własne dodane do wywodów znamionują, że mamy do czynienia z analfabetą na punkcie znajomości Muzyki kościelnej i jej stosunków.

Już w latach 1919 i 1920 ukazywały się na łamach pism krakowskich artykuły dotyczące języka liturgicznego, któremi nawet sfery duchowne zainteresowały się wielce. Temat ten, w całem tego słowa znaczeniu poważny, przyjęty został inaczej, aniżeli go pojął sam autor artykułu „Cudze chwalicie". Na wstępie tegoż artykułu czytamy:

„Po wojnie reformy i reformatorzy rosną, niczem grzyby po deszczu. Jest w tem przynajmniej tyle dobrego, że się ludziska wygadają do woli. A to czasem robi dobrze, nie tylko tym, co gadają, ale także i tym, do których zwracają się ci co gadają. W każdym razie ciekawa to rzecz, przysłuchiwać się takim głosom: tu człek się naśmieje, tam się zirytuje, ówdzie tego i owego nauczy".

Czy tak poważna dyskusja na temat języka liturgicznego nadaje się do śmiechu, należy wątpić, szkoda tylko, że autor najpożyteczniejszy wynik przysłuchiwania się przeniósł aż na trzecie miejsce, zaś nie pochlebne znamię zrozumienia na pierwsze. Ale idziemy dalej. Autor jako pilny słuchacz dyskusyj nad „unarodowieniem" liturgii zainteresował się wielce wywodami Ks. Szuberta i pisze:

„Drugą przyczyną szczególnego zainteresowania się wywodami X. Prof. Schuberta o języku narodowym w liturgii było to, że X. Schubert, choć z urodzenia i przekonania Niemiec, zna język polski i utrzymuje kontakt z naszem piśmiennictwem teologicznem, a nadto jako długoletni wikary na pograniczu śląsko-galicyjskim zaznajomił się z naszymi zwyczajami pod względem nabożeństw i życia kościelnego. Z tego powodu, gdy pisał o „unarodowieniu" nabożeństw, mógł on zużytkować swoje pod tym względem doświadczenia i spostrzeżenia na naszem życiu kościelnem. I uczynił to w sposób taki, że wywody jego warto przytoczyć ze względu na tych gorliwców między nami, którzy chcieliby nawet, żeby nasze Kaśki i Maćki zamiast niezrów-

nanego „Przed tak wielkim Sakramentem” męczyli się niby to gregorjańskiem „Tantum ergo”, albo w miejsce jedynych na świecie polskich Nieszporów z przepotężnem „Uwielbiaj duszo moja sławę Pana swego” — mucili psalmy po — łacinie!

Trzeba bowiem wiedzieć, że w krajach niemieckich śpiew łaciński w czasie liturgii zajmuje o wiele więcej miejsca, aniżeli u nas, ściślej mówiąc: tam nawet w czasie zwyczajnej śpiewanej Mszy św. (kantaty, wotywy) lud prawie nigdy nie śpiewa pieśni w języku narodowym, lecz dopuszczalny jest tylko śpiew łaciński (Kyrie, Gloria, Credo i t. d.), a dla pieśni kościelnej w języku niemieckim jest miejsce conajmniej podczas cichej Mszy św., przed kazaniem i po kazaniu i przy t. p. sposobnościach nie liturgicznych”.

Autor, jak widzimy z przytoczonego wywodu, jest najzupełniej przekonany, że tylko znajomość języka polskiego i pobyt Ks. Schuberta na pograniczu śląsko-galicyjskiem są już alfą i omegą w dysputach o śpiewie liturgicznym.

Nasza Galicja nie może być braną w rachubę co do wykonywania śpiewów kościelnych przez lud, bo takiej wysokości kultury śpiewu w kościele, jaką mamy obecnie w Niemczech i na Śląsku, nie osiągniemy przy obecnych warunkach nigdy. W tej kwestji mogą zabierać głos tylko ludzie posiadający większe studja na polu Muzyki kościelnej, ci właśnie „gorliwcy”, którzy bezinteresownie troszczą się o zachowanie prawdziwej szaty śpiewu liturgicznego. Śpiew ludu w kościele jest pięknym i wątpię, ażeby go usuwano gdzie istnieje. Jeżeli zaś ktoś pracuje dla kultu śpiewu gregorjańskiego, to tylko wyrazić mu można uznanie za pracę, a nie utrudniać mu zadania. I Kaśki i Maćki śpiewać będą pieśni poprawnie, jeżeli będzie miał ich kto nauczyć. Nie mówimy tu o łacinie i skomplikowanych śpiewach gregorjańskich, bo tych nawet większa część duchowieństwa śpiewać nie potrafi, a jeżeli znajdzie się jakiś „gorliwiec”, to z pewnością odbył studja poza granicami naszej Ojczyzny i posiada pewne doświadczenie, z którem trzeba się liczyć. Takiego „gorliwca” nie zrażą nawet setki bzdurstw pisanych przez analfabetów w sprawie Muzyki kościelnej, ani też pusty śmiech i irytacja.

Jeżeli w Niemczech śpiew kościelny jest wykonywany ściśle według przepisów, to rzecz bardzo piękna — jest to dowód, że przepisy dotyczące wykonywania Muzyki kościelnej są w całej pełni przestrzegane, widać też z tego i poszanowanie dla władzy, która je wydała.

My jednak nie prędko dojdziemy do tego stopnia doskonałości, ponieważ nie mamy zrozumienia i pojęcia nawet co to jest śpiew gregorjański, a główną przeszkodą w wykonywaniu stanowi brak wykształcenia w tym kierunku. Śpiew ludu w kościołach istnieć powinien, ale w tym stosunku, jak go rozporządzenia odnośnych władz przepisały. Powoływanie się na zdania osób nieznanych bliżej z działalności na polu Muzyki kościelnej, musi być bezprzedmiotowem. Autor wspomnianego artykułu przytacza słowa pewnego zakonnika klasztoru Emaus w Pradze, które brzmią:

„Wobec takiego śpiewu (polskiego ludu w kościele) wahałbym się uszczęśliwić ten lud śpiewem oficjalnego chorału gregorjańskiego”.

Zrozumienie osobiste śpiewu gregorańskiego streszcza autor w zakończeniu artykułu „Cudze chwalicie“ w następujących słowach:

„...Tam, gdzie o zbiorowym śpiewie ludu w kościele (np. w większych kościołach miejskich) ze względów technicznych trudno byłoby myśleć, niechby rozbrzmiewały cudne niebiańskie wprost chorały gregorjańskie (powtarzam jednak: byleby to były naprawdę chorały gregorjańskie), ale gdzie nasz lud w naszych pieśniach kościelnych wyśpiewuje swoją duszę Bogu, tam nie unieszczęśliwiajmy go namiastkami i nie — opróżniajmy kościołów“.

W samem zakończeniu ukoronował autor swoje dzieło. Widocznie nie ma pojęcia, co jest namiastka, a co właściwy śpiew kościelny skoro tak fatalnie się myli. Kościoła nikt nie opróżni śpiewem gregorjańskim, chyba, jeżeli jest wykonywanym tak, jak to ma miejsce w niektórych dyecezjach, gdzie ilość osób wykonujących śpiew liturgiczny daje ilość melodyj. Taki śpiew bardzo często słyszeć można na uroczystych zakończeniach nabożeństw, gdzie zebrane duchowieństwo śpiewa „unisono“ rozmaitymi głosami (np. „Te Deum“).

O śpiew kościelny w języku narodowym, nie potrzebuje już walczyć ani X. Schubert, ani też autor wywodów, bo sprawę tę przewiduje już rozporządzenie biskupa Ratyzbońskiego z r. 1857 Rozdz. V., ustęp 4. — Za nim autor po raz drugi weźmie pióro w rękę, niech przestudjuje dokładnie dzieła dotyczące Muzyki kościelnej, niech praktycznie przechodzi śpiewy liturgiczne, aby nie uczyniono mu zarzutu, że zabiera głos w sprawie, o której sam ma bardzo małe pojęcie, a uniknie wtedy krytyki „gorliwców“, którzy bacznem okiem śledzą usuwanie śpiewu liturgicznego przez pseudo-znawców.

W tym ostatnim wypadku posłużyć może z korzyścią autorowi jednemu i drugiemu artykuł X. Koziury, prof. krak. konserwatorjum muzycznego p. t. „Chorał w świetle znawców muzyki“ zamieszczony w Nrze 7 naszego pisma i wyprowadzi z błędnego twierdzenia, że śpiew gregorjański powoduje opróżnianie kościołów.

R. F.

ROMAN FEREK.

Tonacje kościelne

i ich zastosowanie praktyczne przy wykonywaniu muzyki kościelnej.

(Ciąg dalszy).

W poszczególnych tonacjach omówione zakończenia mieszczą się na następujących tonach:

	Kadencje:	końcowa,	panująca,	środkowa,	udziałowa,	dodana
I.	Tonacja	d,	a,	f,	e,	e, c;
II.	„	d,	f,	e,	a,	c, g;
III.	„	e,	c,	g,	a, h,	f, d;
IV.	„	e,	a,	g,	c, f,	d, h;
V.	„	f,	c,	a,	g,	h, d, e;
VI.	„	f,	a,	d,	c,	g, b;
VII.	„	g,	d,	c,	a,	h, e;
VIII.	„	g,	c,	f, a,	d,	d, h.

Nie jest to regułą, aby wszystkie 5 kadencyj musiały znachodzić się w melodji, chociaż pojedyńcze z nich bardzo często w melodji się powtarzają. Kadencja końcowa występuje bardzo często w tonacjach plagalnych.

Pierwsze trzy kadencje służyć mogą jako znamiona rozpoznawcze, do dwóch ostatnich nie należy przywiązywać większego znaczenia, lub opierać swych twierdzeń, są one podane tylko dla jasności i orjentacji studjującego.

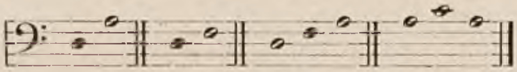
Tonacja I. Dorycka.

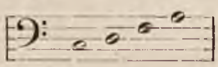
Ton zasadniczy: *D*.

Objętość: (*c*), *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, $\bar{c}$, $\bar{d}$.

Półtony na stopniach *2* i *6*.

Nuta panująca: *a*.

Odgłos: 

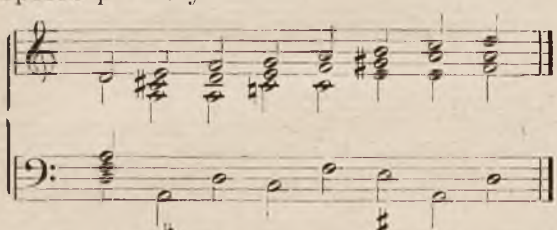
Początek śpiewu: 

Kadencje:

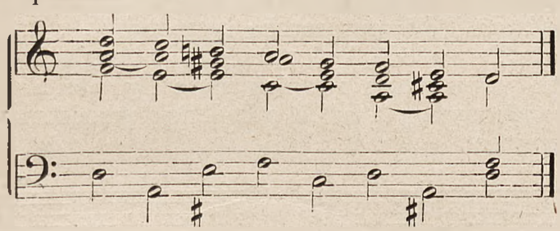
Końcowa,	panująca,	środkowa,	udziałowa,	dodana
d	a	f	e	c, e.

Harmonizowana skala dorycka przedstawia się następująco:

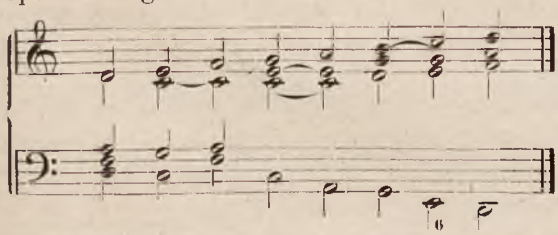
Sposób pierwszy:



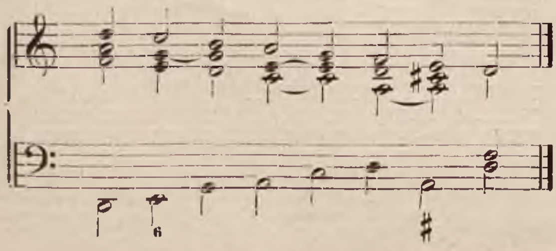
Z powrotem:



Sposób drugi:



Z powrotem:



Tryb dorycki, jak to już objętość tonalna wskazuje, może się opuścić do sekundy pod nutę końcową, t. j. do c; bardzo rzadkie są wyjątki, aby tryb ten przechodził o jeden ton w górę ponad oktawę toniki.

Z przytoczonych powyżej przykładów zauważyć można, że trójdźwięk zbudowany na poddominancie *g*, ma brzmienie szorstkie, twarde, jakiego w innych trybach nie znajdujemy. Kwarta zwiększona f—h, oraz przykre brzmienie trytonu zniewalają poniekąd do użycia tonu *b* zamiast *h*.

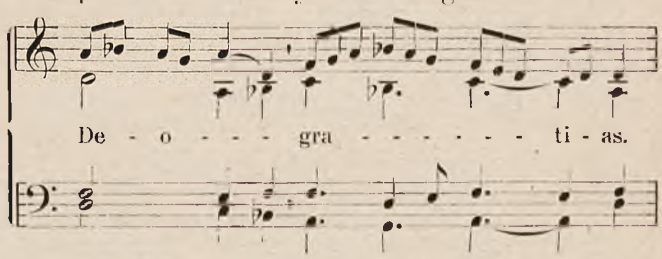
Bemol przy nucie *h* położyć zatem można tylko wtedy, jeżeli chcemy uniknąć przykrego brzmienia trytoniu, kwarty zwiększonej, lub dla zmiękczenia melodji, jeżeli ona nie wychodzi poza ton *h*.

W poniżej podanym przykładzie doryckim, znajdujemy melodję opuszczoną o sekundę od toniki, a że melodja nie przekracza w górę tonu *h*, zastosowanym został ton *b*.

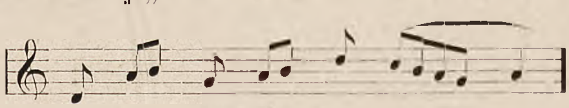
„Ite missa est“ (in Dominicis infra annum) na niedziele w roku:



Odpowiedź z towarzyszeniem organu:



Gdzie jednak melodja występuje powyżej tonu *h*, wówczas dźwięk ten pozostaje w melodji bez zmiany. Za przykład posłuży nam w tym wypadku hymn do Matki Boskiej „Ave maris stella“:



Zdarzają się jednak melodje, przekraczające ton h w pewnych miejscach, mimo czego bemol przy h został zastosowanym. Wyjątek taki jest bardzo rzadkim, może on mieć miejsce wtedy, jeżeli w dłuższym okresie melodyjnym znachodzi się ton wyższy od h raz tylko, wobec czego wrażenie większej objętości tonalnej zostało zatarte.

Ogólnie rzecz biorąc, potrzebę użycia tonu b zamiast h, określić można w następujący sposób:

a) Jeżeli w pochodzie wstępnym natrafiamy na ton f, zaś najwyższym tonem w tymże pochodzie jest ton h;

b) Jeżeli wypadają nam interwale f—h, lub h—f.

Nieprawidłowa zamiana tonu h na b powoduje zboczenie do trójdźwięku g minor, który jest właściwszym tonacji hypodoryckiej. Nawet teoretycy nowocześni zaliczali ustępy melodyjne z tonem b do utworów o przymieszce tonacji plagalnej. W kadencjach końcowych, w głosach środkowych, spotykamy bardzo często ton h, co wskazuje najdobitniej, że teoretycy mimo powodowania się melodyjnością trybu

doryckiego i używania tonu b, charakter tonacji doryckiej określali tak, jak ją teorja przepisywała.

Tryb dorycki charakteryzują tony *f* i *h*. Ton f będąc względem toniki małą tercją, w trójdźwięku pierwszego stopnia określa brzmienie minorowe. Ton h, wielka seksta tworzy w trójdźwięku poddominantowym tercję wielką, a zatem trójdźwięk majorowy, który ma rozstrzygające znaczenie pomiędzy trybem doryckim a eolskim. Przez ten trójdźwięk (g, h, d) tonacja dorycka wchodzi w pewien związek pokrewieństwa tonalnego z trybem jońskim i miksolidyjskim.

Towarzyszenie organowe do chorału gregorjańskiego, lub niektórych polskich melodji kościelnych, dozwala na użycie trójdźwięku minorowego na poddominancie i trójdźwięk ten bardzo często spotykamy w nowszych wydawnictwach muzyki kościelnej.

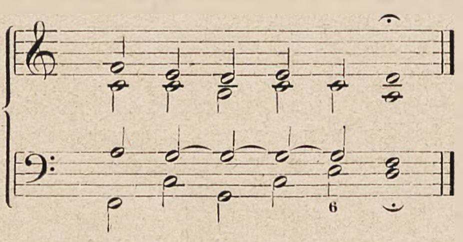
Dawniejsi teoretycy uważali, że zakończenie harmoniczne trybu doryckiego może się odbyć zapomocą trójdźwięku a—minor lub A—major. Dzisiaj przyjęto zakończenie A—major, o ile sposób zakończenia odpowiada tej regule. Nie można n. p. wprowadzać w harmonii dźwięku *cis*, skoro w melodji ostatnie tony, chociaż przegradzane innymi, występują jako ton *c*, n. p. w sekwencji „Dies irae":



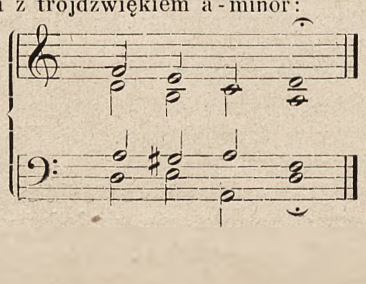
Kierując się zakończeniem melodji, budujemy odpowiednią kadencję zapomocą trójdźwięku A—major, C—major, lub a—minor. Trójdźwięki C—major i a—minor należy brać wtedy, jeżeli przed nutą końcową *d* znachodzi się ton *c* n. p.:

Kadencja z trójdźwiękiem C-major:



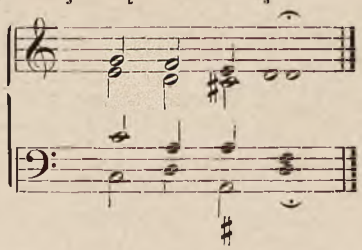


Kadencja z trójdźwiękiem a-minor:



Jeżeli zakończenie melodji nie ma dźwięku c, wówczas na dominancie możemy zbudować trójdźwięk majorowy n. p.:

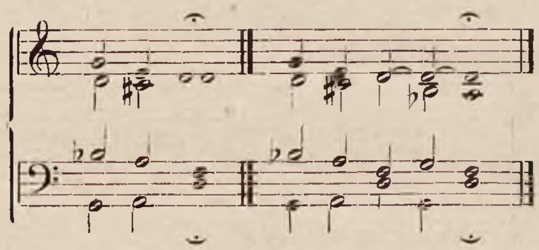
Kadencja z trójdźwiękiem A-major:



Gdziekolwiek jest wprowadzonym ton *b*, czy w melodji czy w harmonii, nawet występując pojedynczo na pewien okres melodyjny, tam charakter melodji ulega pewnemu zmiękczeniu, przez co frazy wychodzą milej i gładziej, co jednak nie zatraca właściwości trybu doryckiego.

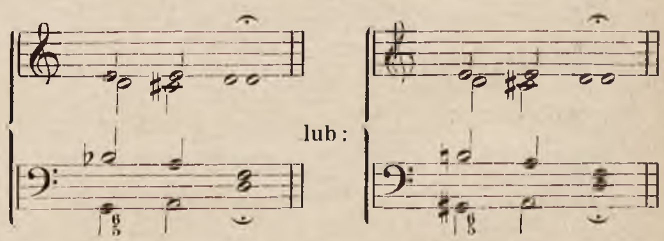
Jeżeli przed nutą końcową znajdują się w melodji dwa tony *e* lub ton *g* i *e*, wówczas w harmonii używać można tak trójdźwięku z tonem b, jak również i z tonem h; wybór jednego z tych trójdźwięków zależny jest od harmonizującego, który powinien się pokierować w tym wypadku własnym smakiem artystycznym.

Zakończenia, w których mieszczą się tony g, e, użyte z trójdźwiękiem minorowym:

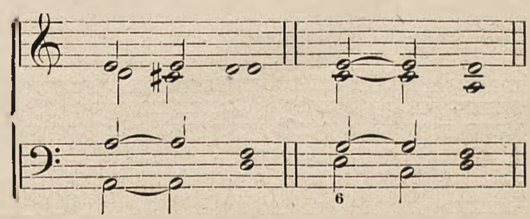


Trójdźwięki minorowe przytoczone w powyższych kadencjach, mogą być zastąpione trójdźwiękami majorowymi. Wszędzie gdzie był użyty ton *b*, można przyjąć ton *h*, bez uszczerbku harmonji.

Jeżeli w melodji końcową nutę poprzedzają dwa dźwięki *e*, wówczas również może być do akordu wprowadzony ton *b*, lub *h*, a kadencja przedstawi się następująco:

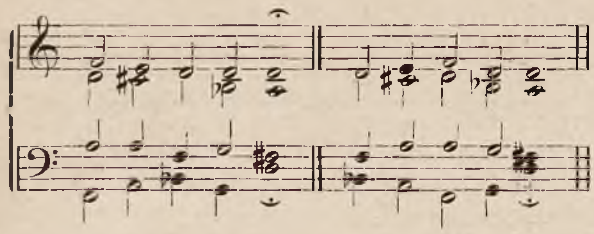


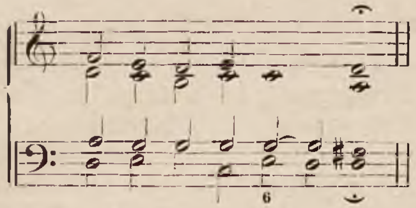
Powyższe dwie kadencje można też dla uniknięcia powtarzania się tychsamych akordów harmonizować następującymi akordami:



Akord końcowy, według reguły powinien być trójdźwiękiem minorowym, jednakowoż przyjęto

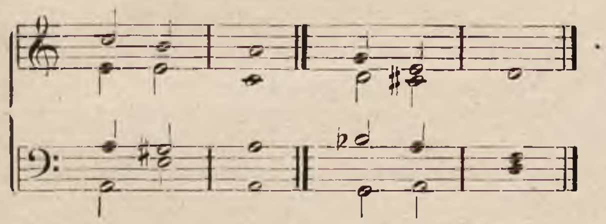
w praktyce zakończenie majorowe, które jest również dobrem jak i zakończenie minorowe.



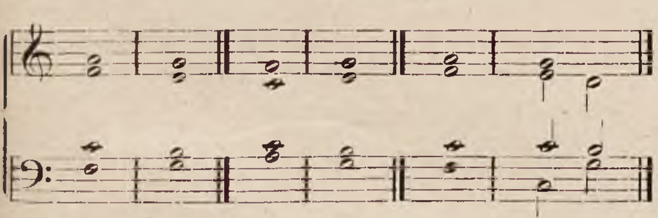


Mocą pokrewieństw dźwięków, zachodzących w poszczególnych trybach kościelnych, tonacje kościelne zbaczają bardzo często do innych, bez uszczerbku dla melodji. Modulacje zachodzące w trybach stanowią pewną charakterystykę tonacji, występują one w melodjach czasem w pierwszym już wierszu chorału, pokazują się potem nawet po kilka razy w ciągu całego utworu melodyjnego.

Tryb dorycki zbacza bardzo często do A—eolskiego za pomocą trójdźwięku majorowego na drugim stopniu; do D—eolskiego za pomocą trójdźwięku majorowego na dominancie.



Do G—Miksolidyjskiego zbacza tryb dorycki za pośrednictwem trójdźwięku majorowego trzeciego stopnia t. j. F—major, lub trójdźwięków: F—major i C—major.



Trójdźwięk majorowy na poddominancie moduluje do tonu C—jońskiego; trójdźwięk C—major wprowadza melodję do tonu F—lidyjskiego. Rzadko wprawdzie, lecz zdarza się przy następstwie tonów *h*, *a*, *g*, modulacja do G—hypojońskiego; taką kadencję uważać należy za kadencję zwodniczą.



Jeżeli rozpatrzymy się szczegółowo w zboczeniach i kadencjach trybu doryckiego, to zauważymy, że trójdźwięki majorowe mają w harmonji pewną przewagę, a właściwy charakter minorowy posiadają same zakończenia, jak np. D—doryckie lub A—eolskie. Z tych powodów melodje doryckie nie nadają się do wyrażenia ciężkiej żałoby lub smutku, natomiast cechują wyrazem godności, siły i majestatycznej powagi.

Trójdźwięk majorowy na *d* jest dozwolonym i wewnątrz melodji, o ile zachodzi potrzeba upewnienia śpiewaka w trafieniu głosem tonu *h* zamiast *b*.

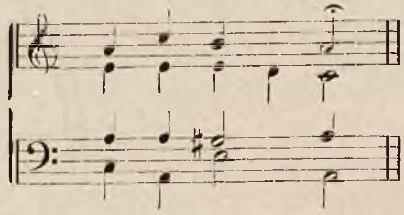
Jednakże w miejscach, gdzie trójdźwięk ten może być zastąpiony inną harmonią, używanie tegoż jest niedopuszczalne. Wypadki takie zachodzą przy połączeniu stopnia piątego z czwartym i wtedy użycie trójdźwięku majorowego na tonach *d* i *g* jest wzbronionem.



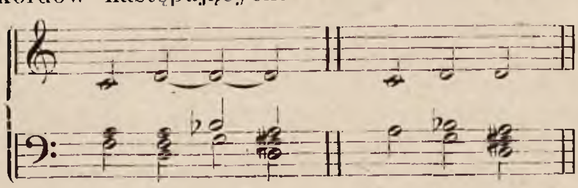
Następstwo tonów *a*, *g*, można harmonizować trójdźwiękami wielkimi *f* i *c*, albo *f* i *g* np.:



Przy przechodzie melodji z tonu *h* na *a* należy w harmonji używać trójdźwięku majorowego na *e* np.:



Przy następstwie tonów *c* i *d* używać należy akordów następujących:



Melodje doryckie spotykamy bardzo często przetransponowane o 1 ton w górę lub w dół. W pierwszym wypadku melodja ma ton zasadniczy *E*, przy kluczu zaś muszą być położone dwa krzyżyki. W drugim wypadku melodja ma zasadniczy ton *C*, przy kluczu zaś dwa bemole.

Oznaczenia przy kluczach mylą niekiedy, albowiem niektórzy muzycy zauważywszy w melodji przypadkową małą sekstę, oznaczali tonację jednym tylko krzyżykiem zamiast dwoma, lub w transpozycji o jeden ton niżej, trzema bemolami zamiast dwoma.

Z największej znanych pieśni kościelnych ułożonych w tonacji doryckiej kilka poniżej podanych może posłużyć do studjowania i zastosowania w nich praktycznych wskazówek zawartych w niniejszym rozdziale.

Polskie: Boga Rodzica; Boże kocham Cię (pierwotnie eolska); Chrystus zmartwychwstał jest; Chrystus Pan zmartwychwstał; Daj nam Chryste wspomożenie; Krzyżu święty nadewszystko; Ojcze Boże Wszechmogący; Osobliwy i prawdziwy; Zawitaj Pani świata (hymn z Godzinek o N. M. P.) i wiele innych.

Łacińskie: Ave maris stella; Ofertorium: Ave Maria na uroczystość Niepokal. Poczęcia N. M. P.: Communio: Ecce Virgo na Mszę Rorate: Introit: Gaudeamus gaudebo i w. in.

(Ciąg dalszy nastąpi).

Do broni!

Hej naprzód bracia rodacy,
Ratujcie ziemię z klęsk toni
Śmierć dla nas, albo zwycięstwo
Do broni bracia! do broni!...

Wróg wtargnął w nasze granice,
Niewoli brzęczą kajdany,
Do broni kraj Was dziś wzywa
Łuną pożogi zalany!...

Szable, oręże, bagnety,
Niech w każdej zabłysną dłoni
Dla wszystkich jedna dziś droga,
Do broni bracia!... do broni!...

Za wolność ojczystej ziemi
Ostatnią kroplę krwi damy,
Śmierć dla nas, albo zwycięstwo,
Układów innych nie znamy!

Królowa Polskiej Korony,
Tarczą nas swoją osłoni,
Nie damy ziemi! nie damy!
Do broni bracia!... do broni!...

An-ka.

DR. KAZIMIERZ X-ŻĘ LUBECKI.

Wyobrażenia muzyczne.
na Kaszubach.

Pomorze, od przedchrześcijańskich czasów „źrenica oka“ dla Słowiańszczyzny, w bieżącym zaś roku 1920 najwspanialszy z odzyskanych dla Polski nabytków i przyczyna radości największej dla Narodu, uczczona niesłychanym obchodem Wianków na Wiśle w zimie, zawsze zajmowało umysły i serca nasze. Lecz obecnie po nowych zaślubinach morza, przez zanurzenie w niem sztandarów wojennych, bliższe i droższe się nam stało. Najmilszą zaś i najbardziej zajmującą krainą naszą nadmorską są zapewne Kaszuby, położone między odnogą gdańską, a górną Brdą, z głównem miastem Puckiem. Malowniczość krajobrazów, poetyczność usposobienia i bohaterstwo cywilne w walce z niemczyzną słusznie rozsławiły ziemię i ludność kaszubską.

Zwierciadłem, w którem przegląda się wiara i wierzenia Kaszubów, ich dzieje i zabytki, ich zwyczaje i obyczaje, to przepiękna epopeja Jarosza Derdowskiego wydana w Toruniu 1880 roku. Pisana narzeczem kaszubskiem, nosi tytuł „O panu Czorlińscim co do Pucka po sece jachoł“ (= po sieci jechał), ma przeważnie nastrój wesoły i humorystyczny i jest arcydziełem, zdaje się najcelniejszem, wśród komicznej epiki w literaturze powszechnej. Mistrzowski jej twórca, świetniejszych godny wieńców, zmarł w latach tysiącznych dziewięćsetnych w Ameryce. Nieśmiertelny jego poemat słynąć będzie prawdopodobnie coraz rozgłośniej, póki dzięki swej oryginalności, wszechstronności i wdziękowi nie zdobędzie sobie niezaprzeczenie równego miejsca między najsławniejszemi epopejami całego świata.

Genialną wiedziony intuicyą, uwiecznił autor w swem dziele, także muzyczne wyobrażenia kaszubskie. Przedewszystkiem wcielił w swoja epopeję najładniejsze pieśni na Kaszubach, rozkosznie przytoczone wśród opowieści jużto rzewnej o kołysance nad opuszczonem dziecięciem, jużto dziarskiej o kupnie konia wojskowego, jużto zabawnej o popisach organiścianki i jej słuchaczu. Jako zaściankowe uosobienie muzykalności, przewyborny jest typ organisty kaszubskiego. Tak więc i teksty pieśniarskie i użycie ich i występy muzykantów i charakter muzyka-organisty odbiły się w arcydziele naszego piewcy, Jarosza Derdowskiego.

Jedna z pieśni, upamiętnionych w eposie, jest: „O Kaszubie Kroku i o Wandze, co nie chciała Mniemca“. Jej rytm 4 + 4 + 6 = 14 posłużył za pierwowzór dla całej epopei, a jej treść wzniosła i starożytnością poważna ma kilka zajmujących warjantów od legendy krakowskiej i jest ciekawą odmianą mitu chrobackiego, przeszczepioną na grunt kaszubski. Naprzykład sam smok przedstawiony jest jako gryf z herbu kaszubskiego:

„Z tełu lew, a z przodku orzeł z bjoławym ozorem“.

Gnieździł się on na żarnowskiej kępie, jak powiada pieśń na początku:

„Na ny kępie, na zelony, na żornowsci wodze,
Sedzoł ciedes smok okrutny w murowanym grodze“.

Książę Krakus mieszkał oczywiście w kaszubskiej Krokawie...

Smokowi musiano codzień dostarczać siedmiu dziewic na pożarcie, aż ich zabrakło i w całej okolicy została tylko jedna, mianowicie córka Kraka: Wanda. Aby ją ocalić, ogłosił książę, iż

„Chto webawi moją corkę weznie ją za żonę“.

Książę saski, Reter, zgłosił się, rozkochał się w Wandzie i w bohaterskiej walce zabił smoka.

„Krok chcoł zaro mnieć mężnego rycerza za zęca,
Ale Wandze wstyd beł pojąc mniemniecciego ksęca.
Dąm cy, książę, swoją rękę dlo samy wdzęcznosce,
Ale jesz mnie ostaw ojcu rokow cilkanosce“.

Rytygier wraca do Saksonii. Krak zostaje wojewodą narodu polskiego a po świetnych jego rządach naród oddaje panowanie Wandzie. „Reter“ wyprawia się z wojskiem po rękę Wandy, lecz ona odmawia najeźdźcy. Ten z rozpaczy pałaszem przebija sobie serce.

„Smnierc rycerza piękną Wandę zasmuceła srodze,
Płacząc rzuco sę we Wisłę i tonie we wodze.
Swoji z wode wedobele nieszczęsną panienkę,
A modziłę dla ni sepiąc spiewale piosenkę:
Wanda leży w polści zemni, co nie chcała mniemca,
Nigde Polka nie powinna kochac cudzozemca —".

Pieśń ta sławi wielkie ideały ojczyste i wyznaje zupełną jedność z Polską; a muzyką, słowa i rytmik stała się dla Jarosza Derdowskiego zasadniczym pierwiastkiem jego poematu.

Inna pieśń, już wyłącznie kaszubska, wspomina z tragiczną prostotą dawny dziejowy fakt z roku 1308: wymordowanie w Gdańsku przez Krzyżaków dziesięciu tysięcy bezbronnego ludu kaszubskiego podczas wielkiego jarmarku, zwanego Dominikiem. Pieśń plastyczna w opiewanych obrazach, bolesna w nastroju sieroctwa, godna zapamiętania w całości, jako artystyczny wyraz ducha kaszubskiego.

Ziuziu, Ziuziu, corulenku, (albo mały synku)
Zabjele cy ojca w renku,
Zebjele go ze drudzimi
Toporami żelaznymi.
A w Raduni krwawo woda,
Szkoda ojca, żeco szkoda!
Matka płacze, te spij sobie,
Oj, nie tobie płacz, nie tobie!
Tobie amnioł cacka strugo,
W gaju żołty ptoszek frugo.
A w Raduni...
Matka płacze bez ustanku,
Te spij sobie na posłanku.
Tobie pluszcze rybka w stawie,
Gąska gęgo na murawie.
A w Raduni...
Ciebie matka wepiastuje,
A stróż amnioł cę pilnuje;
Weprowadzo cę na łączkę,
Wiąnek daje dzecku w rączkę.
A w Raduni...
Wiąnek bierzesz do dum sobie,
Kładzesz go na tatci grobie,
Klęcząc modlisz sę za ojca,
Co go zabjeł krzyżok zbojca.
A w Raduni...

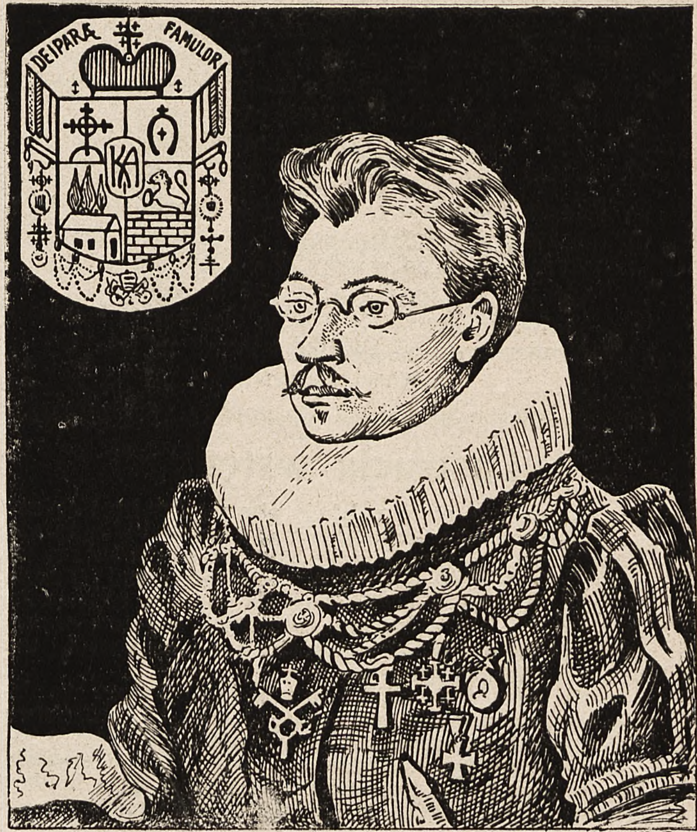
Strofy tej pieśni przeplatane są u Derdowskiego wtrętami kołysanki, będącej w związku z fabułą eposu, t. j. tęsknicą wiernej żony, inspirowaną dziecięciu, za bohaterem poematu, Janem Czarlińskim.

„Może amnioł cy o tatce co obznajmni we snie,
Cze wspomnino dzys o matce, cze powrocy wczesnie.
Tatka jęczy nąm w niewoli dalek za gorami,
Wierę serce jego boli tęskniąc tu za nami.
Może więcy nie przejedze do dzecka i żone,
Żec będzemy może w bjedze obje opuszczone.
Płakac będzem nieustannie całe dnie i noce,
Bo co więcy nie ostanie wdowie i seroce".

W takiej misternej oprawie przekazał nam Derdowski obrazy starej pieśni ludowej i takim wtórem własnej pieśni towarzyszy jej odwiecznym tonom i sentymentom.

Jeszcze jedną pieśń przechował nam żywcem ten mistrz znakomity: to „marsz kaszubski". Wspaniała to parafraza mazurka „Dąbrowskiego": Jeszcze Polska nie zginęła! Lecz imitacya głębsza jest w myśli, pełniejsza historycznej treści, zamaszystsza w bojowym rozmachu, niż sam przesławny prototyp, utworzony przez Wybickiego dla pierwszych Legionów. Oto niektóre zwrotki:

Tam, gdze Wisła od Krakowa
W polscie morze płynie,
Polsko wiara, polsko mowa
Nigde nie zadzinie.
Nos zawołał do swy rote
Polsci krol Jadziełło,
Tej w mniemniecciech karkach gnote
Trzeszczałe, jaż mniło.



Dr KAZIMIERZ KSIĄŻĘ LUBECKI
Tajny szambelan J. Ś., członek kilku Akademij, prof. Instytutu Muzycznego

Gdze król Kazmnierz gnoł Krzyżoka?
Gnoł go pod Chonice!
Be go zgnietłe, jak roboka,
Kaszubście kłonice.
Krzyżem świętym przeżegnanie,
Sec, seciera, kosa,
Z tym Kaszuba w piekle stanie,
Diobłu utrze nosa.
Nasz Stanisłow Kostka święty,
Co sę u nos rodzeł,
Nie dopuscy, be zawzęty
Wróg nąm długo szkodzeł.

Po każdej zwrotce następuje refren, brzmiący dumą narodową, męstwem i ufnością w Bogu:
Nigde do zgube — Nie przyńdą Kaszube,
Marsz, marsz za wrodziem!
Me trzymąme z Bodziem.

Dla przyjaciół muzyki miłą zapewne jest owa dostojna rola, jaką w dziejowem życiu Kaszubów odgrywał śpiew, z istoty swej niepodległy, śpiew dodający odwagi, śpiew panujący w całej krainie, o jakim głosi strofa druga kaszubskiego marsza:

„Me z mniemcami wiecie całe
Krwawe wiedle wojne,
Wolne piesne wjedno brzmiałe
Bez gore i chojne".

W opowiadaniu Derdowskiego, marsza tego śpiewa Czarliński przy sposobności kupna konia, który był „ju stary, ale jary":

„Beł to z ortu wesociego srodze stary wałach".

Wymustrowany był jeszcze w polskiem wojsku. Aby to sprawdzić:

„Tej Czorlińści kąsk sę nadąn, zrobjeł małą gąbkę,
Skurczeł wardzie i je przed nos wecyg, jak ciej trąbkę,
Po tym zacząn cenko gwizdac marsza kaszubściego,
Na sę notę, jakno polści mazur Dąbrowściego.
Koń, ciej uczuł to gwizdanie, zacząn strzydz uszami,
A tej rowno podług taktu przebjerol nogami.
Szlechcec ledwie nego marsza przegwizdoł połowę,
Od redosce kusznąn konia cilka razy w głowę".

Tak spróbowawszy, postanowił Czarliński zaśpiewać marsza w całości:

„Szlachcec w tele so poprawieł od surduta trocie,
Po kapuze sę poklepoł i ująn pod bocie,
Głowę schyleł kąseczk na bok, a ciej beł ju w szeku,
Zacząn spiewac co ju chwilkę trzemoł na jęzeku":

(Dokończenie nastąpi).

Lustracja wstępna.

Zaproszony przez redakcję pisma „Muzyka i Śpiew" do przeprowadzenia lustracji Muzyki kościelnej w Polsce, rozpoczynam tę czynność w przekonaniu, że powierzony mi mandat spełnię sumiennie i dam rzeczywisty obraz jej stanu obecnego. W tym wypadku chcę iść zupełnie bezstronnie, nie powodując się względami osobistymi, aby tem samem podać najkrócej powody utrudniające rozwiązanie tak dawno oczekującej sprawy.

Nie łatwo i nie prędko to pójdzie, aby nasze strupieszałe stosunki przyszły całkowicie do ładu, bo niedbalstwo i karygodny brak opieki nad Muzyką kościelną zbiera w całej pełni obfite owoce. Trzeba będzie raz jasno i otwarcie zdać sobie sprawę z tego cośmy zdziałali na polu kultury muzycznej, i jak nasza praca wygląda wobec pracy innych narodów.

Może wtedy, kiedy ujrzymy naszą pracę lub zaniedbania nasze jasno jak na dłoni, i przejrzymy się w tym zwierciadle prawdy, przyjdziemy do przekonania, że trzeba się coprędzej umyć, aby nas uważano za naród kulturalny i godny do zajęcia stanowiska równego innym narodom.

Aby zorjentować się w sytuacji i ustalić program lustracyi, udałem się do centrum życia organizacyjnego do Warszawy. Nie znając bowiem dokładnie działalności organizacji, którą wyobrażałem sobie za miarodajną pod tym względem, postanowiłem pierwsze kroki od niej rozpocząć. Nie można bowiem postępować bezwzględnie tam, gdzie dotychczas nie wiedziano o organizacji, o potrzebach wzajemnych, o kształceniu się, bo nieświadomość nie tylko zmniejsza winę, ale nawet uwalnia ją od kary i wszelkich zarzutów.

Tu i ówdzie zaczerpnąwszy wiadomości u źródeł, zauważyłem, że Związek zawodowy Organistów, to organizacja przedstawiająca się na ogół bardzo pokaźnie. Zorganizowano bowiem w niedługim czasie prawie całą Polskę, utworzono przedstawicielstwa dekanalne, słowem organizację rokującą jak najlepszą przyszłość. Ale cóż, kiedy tak potężnie zbudowany organizm z wybitnie wykształconymi członkami, posiada głowę nie zbyt zdolną do inicjatywy w kierunku pracy nad poprawą stosunków. Jeżeli z działalności głowy przebija tylko sama lojalność, nie zaś stanowisko praktyczne, to przewidzieć można pewniuteńkie fiasco. Nie znajduję w działalności Zarządu odrobiny pracy nad poprawą stosunków, nie widzę nawet najdrobniejszego zawiązku pracy mogącej przynieść pożytek materjalny, lub moralny członkom. Indolentia universa!

Reprezentację pisma zawodowego oddano w ręce osoby, w której dobre intencje nie wątpię, ale ze słomiane treści wnoszę, że redaktor nie miał jeszcze sposobności wyrobienia sobie pióra tak, aby sprostało ono obecnym wymaganiom literatury zawodowej i organizacyjnej. Dwa zeszyty pisma za r. 1919 i trzy za r. 1920 nie rozesłane nawet wszystkim członkom, zakrawa na humorystyczną parodję literatury zawodowo-oświatowej. W kierunku pisma nie można dopatrzeć się żadnej idei, ani też tendencji oświatowej lub pracy nad poprawą bytu, prócz projektu statutu i cennika, które dotychczas nie weszły prawie nigdzie w życie.

Czy w takich warunkach można żądać dodatnich wyników pracy dla Muzyki kościelnej, skoro literatura zawodowa tak nisko ją traktuje? Sądzę, że nie — nie można twierdzić, aby ktoś miał zaufanie do Zarządu — tembardziej, że wobec takich faktów nie można nawet marzyć o jakiejkolwiek poprawie stosunków za pośrednictwem organizacyi.

Zauważam dalej, że Zarząd całą nadzieję pokłada w Ministerstwie kultury i sztuki, które przyrzekło sprawę tę wziąć w swe ręce. Naiwni! wobec wielkiego nawału pracy w Ministerstwach nie ma nawet marzenia o jakichkolwiek krokach w tej kwestyi i o ile Zarząd nie weźmie się energicznie do pracy, to członkowie organizacyi zanim Ministerstwo przyjdzie z pomocą, wymrą tymczasem z głodu. Tego efektu pracy powinien Zarząd swym członkom kategorycznie odmówić.

Nie obwiniam tu Zarządu o brak dobrych chęci, który może nie ma jeszcze odwagi upomnieć się energiczniej o poprawę losu swych członków, lecz przypuszczam, że Zarząd pokłada zbytnio nadzieję w przyrzeczeniach, które pozostają zawsze tylko przyrzeczeniami. Zjazd Biskupów w Gnieźnie czynił również wielkie nadzieje załatwienia kwestyi Muzyki kościelnej, jednakże do dziś dnia nic konkretnego nie nastąpiło.

Na dobro Zarządu notuję wniesione podanie do Sejmu o przyznanie organistom prawa nauczania śpiewu w szkołach ludowych. Czy projekt ten Sejm uchwali, mimo życzliwości Ministerstwa oświecenia, to sprawa dalsza. Gdyby nawet Sejm uchwalił podobną ustawę, to z organistów obecnych będzie mogła n. p. w Małopolsce tylko minimalna część korzystać, albowiem reszta do tego celu się nie nadaje z braku odpowiednich kwalifikacyj. Dla organistów zaś, dochód z nauki szkolnej nie rozwiązuje jeszcze kwestji wynagrodzenia za czynności przy kościele. Nauka w szkole może być tylko uzupełnieniem ich utrzymania.

W Niemczech do niedawna t. zw. „Schulrector" był pierwszym organistą, zaś zawodowy organista jego zastępcą. Na kilka lat przed wojną zniesiono te dwie kategorje, wielu zaś z „Schulrectorów" przeniosło się na posady organistowskie. Jeżeli taki „Schulrector" przeniósł się ze szkoły na posadę organisty, to z pewnością powodował się kwestją poborów pensyjnych, a zatem posada organistowska musiała być rentowniejszą od posady w szkole.

Czy Zarząd pojmuje tę rzecz należycie, jest na razie kwestją nie wyjaśnioną, albowiem nawet najbliżsi nie mogą się od Zarządu niczego dowiedzieć. Czy stanowisko i sposób załatwiania spraw między nimi jest wskazanem, o tem dowiemy się dopiero w przyszłości, gdy Zarząd przedłoży sprawozdanie ze swej działalności. W każdym razie wnoszę, że ta wstępna lustracja może być pomocną do sporządzenia sprawozdania z dotychczasowej działalności Zarządu.

Henryk Piołunek.

KRONIKA.

Wiadomości osobiste. Nasz współpracownik Dr Kazimierz książę Lubecki zaproszony został na rzeczywistego profesora w Instytucie Muzycznym w Zakopanem (filia krakowskiego Instytutu Muzycznego) do objęcia katedry „Estetyki i filozofji muzycznej". Tenże Instytut wespół z Oddziałem Małopolskim Towarzystwa Kresów Pomorskich urządza przy współudziale Komitetu Obrony Państwa szereg „Popołudni artystycznych" we własnej sali koncertowej przy ul. Zamoyskiego (Hotel Turystów) w Zakopanem pod kierownictwem Klary Czop-Umlaufowej, pianistki, na których Dr K. Xże Lubecki ma publiczne wykłady z recytacjami na temat „Wyobrażenia muzyczne na Kaszubach", drukowane w streszczeniu w naszem czasopiśmie.

Wydawca i redaktor odpowiedzialny: Roman Ferek. Drukarnia „Głosu Narodu" w Krakowie.